

Introducción

Este libro recorre los márgenes y las zonas de densidad de *Trento*, de Leónidas Lamborghini. Se trata de uno de sus pocos textos narrativos, que junto a otras novelas y obras ensayísticas y dramáticas se instala programáticamente en un *continuum*, construido en base a similares detalles, temas y procedimientos, con su obra poética.

Leónidas Lamborghini nació en Buenos Aires. Estudió algunos años en la Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires, trabajó en una empresa familiar como obrero textil y, desde mediados de los años cincuenta, en el diario *Crítica*, como periodista. En 1977 se exiló junto a su familia en México hasta 1990, año en que volvió a la Argentina. Murió en Buenos Aires el 13 de noviembre de 2009.

A fines del 2000 comienza un nuevo proyecto escriturario, un intento de novela teatral que cuenta el tramo final de la vida de un obispo en el marco del Concilio de Trento. A esa existencia llega de una manera insospechada una joven con la que convivirá en el sótano de su palacio durante algún tiempo, hasta que su perverso tío Abraxas la rescata. La narración muestra además las vidas y muertes de santos y herejes, así como las torturas y detalles de la vida conciliar en pleno Barroco.

Lector de Baudelaire, de Dostoievski, de los futuristas y de Ungaretti, su escritura se asemeja a la actividad de quien sueña: los textos previos reaparecen como el contenido onírico del soñante que, una vez abandonado en el desierto de la vigilia sin imágenes, sobrevive a esa falta de soporte condensando en sí una pluralidad de sentidos yuxtapuestos, no visibles, pero que insisten, agujero negro que todo lo atrae.

En 2003, luego de algunos encuentros y entrevistas para una revista de crítica literaria que editábamos por aquel tiempo con mi pareja Osvaldo Mazal y otros colegas, me pidió ayuda para la transcripción de los borradores al formato del procesador de textos que por aquella época resultaba nuevo para el autor. Tal circunstancia me permitió no solo comprender algunos de sus procesos de escritura, sino sobre todo seguir de cerca los agregados, supresiones y cambios de rumbo. Años más tarde, en sucesivas labores de clasificación de los manuscritos de la novela *Trento* se fueron perfilando espacios que llamé *zonas de densidad* y que en el proceso de ordenamiento y transcripción de los papeles de

trabajo del escritor muestran el proceso de acumulación de sentidos y su posterior dilución en esa búsqueda permanente de Lamborghini de ofrecer al lector un trabajo con la sintaxis, arduo y complejo, presente también en su poesía.

En ese recorrido que muestran los manuscritos, dactiloscritos y documentos del procesador de textos (que corresponden a los últimos estadios de redacción) los márgenes tienen un lugar fundamental. El margen es el lugar donde se concretan los primeros procedimientos de distorsión –principalmente relacionados con la repetición y el quiebre de la sintaxis– que apuntan a mostrar la diferencia en la similitud, idea cardinal de toda su obra. Para Lamborghini había una característica especial en ciertos textos modélicos: la existencia de un margen –lo no dicho–, entendido como un lugar de ganancia, un campo de apropiación para las futuras reescrituras. A partir de esta cuestión, podemos pensar en cuatro diversos campos en donde se manifiestan las características de ese margen: el primero ve el margen como aquello que nombra el espacio material de los libros ajenos y los manuscritos como primer lugar de las reescrituras; el segundo lo observa como espacio intertextual e intergenérico que cuestiona las fronteras del género y de los textos; el tercero es el espacio marginal en el mundo intelectual en el que se posiciona el autor, espacio que es atravesado por sus propias intervenciones que subvierten y crean lazos con la esfera política; y el último, al que no es ajena la idea de diferencia y valor agregado –ese valor que adquieren los bienes y servicios al ser transformados durante el proceso productivo–, proveniente de la economía y que en cierto modo resulta la síntesis de los tres anteriores, ve el margen en su conjunto como el espacio creador del autor. Todas estas dimensiones, lejos de excluirse, se yuxtaponen, como en la escritura de los manuscritos de Lamborghini, regidas por el auténtico palimpsesto de su práctica escritural, productora de zonas proliferantes y densas de sentido, las *zonas de densidad*.

Trento es una suerte de archivo de todos los textos parodiados, de citas con o sin referencia, y el lector corre el riesgo de desbarrancarse en el intento de emprender un rastreo de las mismas. Sin embargo, el exceso que significaría buscar cada detalle y fuente se ha reemplazado o más bien desplazado aquí por la indagación acerca del cómo se parodia, y no tanto del qué se parodia. ¿Qué modifica en un texto de Catulo, cómo retuerce el sentido (el *cogote*, diría Lamborghini) de un poema amoroso, qué engarza en la palabra para que se vuelva visión dejando el automatismo de lo conocido? Hay un margen-tímpano que resuena

(que suena al menos dos veces) en la lectura y la reescritura: es el margen como campo de apropiación y recreación.

La crítica académica y periodística que se ocupa de Leónidas Lamborghini se ha concentrado, hasta hace muy poco, en el análisis de su obra poética dejando de lado su actividad como narrador que tiene tres novelas y dos obras teatrales en su haber. La lectura de los diversos abordajes lleva a observar una proliferación de conceptos sobre la escritura de Lamborghini que intentan describir algunos gestos básicos del escritor y su escritura centrándose sobre todo en la manipulación de textos propios y ajenos y en la repetición. Así, traducción, variación, distorsión, intrusión, transgresión, *autocollage*, cambalache, bufonería, trastrueque, impregnación, no hacen sino poner en evidencia la percepción del vínculo entre la cultura propia y la ajena, entre el discurso propio y el del otro y los procedimientos a través de los cuales se materializa en la escritura tal vínculo. Por otra parte, uno de los conceptos al que han acudido con más frecuencia los críticos de Lamborghini es el de parodia, también porque el mismo autor se ha hecho cargo de difundir su propia práctica paródica en entrevistas y textos ensayísticos. La evocación de estas nociones nos reenvía asimismo a otro gran escritor: Osvaldo Lamborghini, el hermano. En este estudio se soslaya toda referencia a Osvaldo Lamborghini por varias razones, pero la más importante de ellas es que, al observar la crítica que se ha ocupado de la obra del hermano menor de Leónidas, se evidencia, en la percepción de los críticos acerca de algunos procedimientos narrativos de Osvaldo, el uso de conceptos similares a aquellos con los que se ha leído a Leónidas, y que, sin embargo, no reflejan las diferencias entre las prácticas literarias de ambos escritores. El inconveniente radica justamente en una identificación entre los nombres de las intervenciones de los Lamborghini (tales como distorsión y fragmentación que todos utilizamos) y las puestas en acto de los procedimientos sin atender, en la mayoría de los casos, a los usos diferentes que de esas prácticas hace cada uno de estos dos escritores.

Leónidas Lamborghini observa que, a partir de ciertas lecturas propias, hay circunstancias que se contagian. No se trata solo de elementos específicos que detecta en sus lecturas y de los cuales se apropia. Más bien hay siempre en sus campañas de apropiación –llámese lectura– de lugares vacíos que quedan disponibles, escamoteos del autor anterior que ha leído, que dejan huecos, espacios disponibles que son lo que Lamborghini llamaba margen. Es decir, cuando en sus prácticas de escritura ubica textos ajenos en el margen material de sus borradores, hay

un margen virtual que se ha abierto camino y que ya ha detectado para usar en su producción. Es en ese margen en el que el escritor entra en contacto o, en sus propios términos, *tangencia* su escritura con la otra, y se apropia de aspectos que luego reescribe y resignifica. La distorsión del modelo se produce por la resonancia del material del otro que el escritor traduce y absorbe.

Las diversas fuentes (reflexiones propias, citas, cálculos) conviven en los márgenes de los borradores que, además, se vuelven más anchos o más estrechos según el género utilizado dentro del relato (poesías o canciones, diario, escenas teatrales). El margen es la frontera en la que se entrecruzan las esferas de lo público y lo privado, lo que será escrito para sus lectores y lo que es borrador de sus comentarios íntimos o de sus tareas habituales.

Con respecto a uno de los rasgos más sobresalientes de su escritura, la risa, Lamborghini alude con insistencia –tanto en sus textos como en las entrevistas– a la cita de Marx del capítulo I de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, en la que aludiendo a un dicho de Hegel recuerda que “en alguna parte todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”, resumiendo sus concepciones en “El poder de la parodia” de 1995:

La risa conectada al horror, la desdicha cantada y contada desde la diversión del tono del lenguaje, la parodia anunciando la tragedia (como lo veía Nietzsche), o la historia como tragedia que cuando se repite lo hace como parodia (según Marx). Entre estos dos términos, creo, se define nuestra realidad histórico-política como supieron entenderlo y expresarlo los gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández. La gauchesca como caricatura del modelo, la caricatura como la verdad del modelo.

Para Hutcheon la repetición paródica del pasado es siempre crítica e histórica. A través de un proceso doble de ironización e instalación, pone en evidencia de qué manera las representaciones actuales vienen de representaciones pasadas, mostrando también las consecuencias ideológicas que se derivan de la continuidad y de la diferencia, trabajando para poner sobre el tapete la política de la representación y problematizándola, desnaturalizándola. Supera pues aquella cita vacía que Jameson había llamado *pastiche*, y recupera la acción de la parodia que permitiría reconocer que hay un continuo con el pasado

pero también una diferencia irónica, diferencia inducida por esa misma historia.

Todo esto abre a la posibilidad de la parodia como una “revisión impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia”, como dice Hutcheon.